



Par delà l'Europe. Musique, voix et sonorités dans le "Voyage en Orient" de Lamartine

Sarga Moussa

► To cite this version:

Sarga Moussa. Par delà l'Europe. Musique, voix et sonorités dans le "Voyage en Orient" de Lamartine. Le Romantisme musical français et ses généalogies européennes, Vrin, pp.239-249, 2012. hal-00910063

HAL Id: hal-00910063

<https://hal.science/hal-00910063>

Submitted on 1 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Par-delà l'Europe. Musique, voix et sonorités dans le *Voyage en Orient* de Lamartine

Alphonse de Lamartine quitte la France en juin 1832 pour un périple oriental d'une année et demie, qui lui fera visiter la Grèce, la Syrie, la Palestine, l'Asie Mineure et Constantinople ; le retour se fera par la Turquie d'Europe (Bulgarie et Serbie). Le voyageur est accompagné de son épouse Marianne, de sa fille Julia (qui mourra de tuberculose à Beyrouth) et de trois amis, ainsi que de plusieurs domestiques. À cette époque, le jeune académicien est déjà un poète célèbre, auteur des *Méditations poétiques* (1820) et des *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) : c'est à ce titre qu'il est fêté, à Marseille, avant qu'il ne s'embarque sur le brick qu'il a fait affréter pour la traversée de la Méditerranée. Lamartine a derrière lui un début de carrière diplomatique (il fut secrétaire d'ambassade à Florence), carrière à laquelle il renonça, en juillet 1830, par fidélité aux Bourbons. Du coup, il s'ouvrait les portes de la politique : dès 1833, alors qu'il se trouve encore en Orient, il apprend qu'il est élu député, – c'est le début d'une longue marche qui le mènera, pour peu de temps, au pouvoir, puisqu'il deviendra ministre des Affaires étrangères en 1848.

Le *Voyage en Orient*, publié en 1835, connut de nombreuses rééditions du vivant de Lamartine. Cependant, les critiques ne lui furent pas épargnées, au motif, notamment, que son auteur aurait davantage cherché à se mettre en scène qu'à décrire les populations orientales rencontrées¹. Au demeurant, il n'y a rien d'étonnant à cela : le récit de Lamartine est bien un grand Voyage romantique, où le *moi* se libère dans une subjectivité qui se revendique comme telle. « Que le lecteur les ferme [ces notes] donc avant de les avoir parcourues, s'il y cherche autre chose que les plus fugitives et les plus superficielles impressions d'un voyageur qui marche sans s'arrêter[...] ; c'est le regard écrit... », affirme le narrateur du *Voyage en Orient* à la fin de son Avertissement².

Faut-il pour autant prendre de telles déclarations au pied de la lettre ? Certes, la dimension visuelle est capitale dans ce texte, et plus généralement dans la tradition viatique : le voyageur n'a-t-il pas, depuis Marco Polo, pour mission principale de rendre compte de ce qu'il a *vu* de ses propres yeux, – fût-ce de manière superficielle³ ? Chateaubriand ne

¹ Sur ce point, voir l'introduction à ma réédition du *Voyage en Orient* de Lamartine, Paris, Champion, 2000, p. 13.

² *Ibid.*, p. 46.

³ « Pour savoir l'entière vérité sur les différentes contrées du monde, prenez ce livre et lisez-le : vous y trouverez les grandes merveilles [...] que messire Marco Polo, savant et illustre citoyen de Venise, raconte pour les avoir vues » (*La Description du monde*, éd. Pierre-Yves

dit pas autre chose dans la Préface de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), tout en feignant de s'excuser, comme Lamartine, de la rapidité de sa marche : « Je n'ai point la prétention d'avoir connu des peuples chez lesquels je n'ai fait que passer. Un moment suffit au peintre de paysage pour crayonner un arbre, prendre une vue, dessiner une ruine⁴. »

Pourtant, la vue n'est pas le seul sens mobilisé par le voyageur. Bien que secondaire, l'ouïe reste très importante dans la perception orientale de Lamartine. D'ailleurs, il se peut que l'oreille joue, chez lui, un rôle spécifique, à la fois différent et complémentaire de l'œil. Tout se passe en effet comme si c'était pendant les moments de *pause* que le narrateur, soudain plus réceptif, *entendait* et *comprenait* l'Orient. On se propose donc d'examiner ici différentes modalités auditives à travers trois moments du voyage en Orient lamartinien.

Le *Voyage en Orient* révèle – notamment dans le « Résumé politique » – les nouvelles ambitions parlementaires du député qui se présente comme un connaisseur de la « question d'Orient⁵ ». Le poète n'a pourtant jamais renoncé à sa sensibilité propre, en particulier à la musique, aux voix, aux sonorités, qu'on retrouve dans son récit de voyage, non pas comme un retour du refoulé, mais comme une dimension constitutive du premier grand texte en prose de Lamartine.

I. La « musique sauvage » d'une noce syrienne

L'une des particularités du *Voyage en Orient* est sa polyphonie. Ainsi, le journal de voyage de Lamartine comporte plusieurs pages rédigées par son épouse, comme le récit d'une journée aux bains, à l'occasion d'une fête précédant les noces d'une jeune femme dont on apprend un peu plus tard (dans le récit d'Alphonse, qui prend le relai de celui de Marianne) qu'elle est de confession grecque-syrienne. Le fait qu'il s'agisse d'une chrétienne – ce qui n'a rien d'étonnant, dans la mesure où les voyageurs se sont établis pour quelque temps près de Beyrouth – ne joue visiblement aucun rôle particulier du point de vue de M^{me} de Lamartine : pour elle, il s'agit d'un rituel qui, bien que déjà presque *topique* (notamment grâce à la peinture orientaliste : pensons aux odalisques d'Ingres ou de Delacroix)⁶, conserve pour elle une forte charge d'altérité. Marianne de Lamartine est certes séduite, lorsqu'elle

Badel, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 1998, p. 51).

⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 55 (Préface de la 1^{ère} édition).

⁵ Voir notre étude « Lamartine et la 'question d'Orient' », dans *L'orientalisme des saint-simoniens*, éd. Michel Levallois et Sarga Moussa, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006.

⁶ Voir Lynne Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR, 1993, et Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997.

voit entrer des Orientales, par « toute la riche et pittoresque magnificence de leurs habits et de leurs bijoux⁷ ». Mais, dès lors que commence la fête proprement dite, c'est-à-dire lorsque les invitées se mettent à chanter et à jouer sur des instruments orientaux, le jugement de la narratrice est sans appel :

Quand toutes les femmes furent réunies, une *musique sauvage* se fit entendre ; des femmes dont le haut du corps était enveloppé d'une simple gaze rouge, poussaient des cris aigus et lamentables et jouaient du fifre et du tambourin ; cette musique ne cessa pas de toute la journée, et donnait à cette scène de plaisir et de fête un caractère de tumulte et de frénésie tout à fait *barbare*.

[...]. On passa, toujours aux sons de la même musique, toujours avec des cérémonies et des paroles plus *bizarres*, d'une salle dans une autre ; on prit les bains de vapeur, puis les bains d'ablution, puis on fit couler sur les femmes les eaux parfumées et savonneuses, puis enfin les jeux commencèrent, et toutes ces femmes firent, avec des gestes et des cris divers, ce que fait une troupe d'écoliers que l'on mène nager dans un fleuve, s'éclaboussant, se plongeant la tête dans l'eau, se jetant l'eau à la figure ; et la musique retentissait plus fort et plus *hurlante*, chaque fois qu'un de ces tours d'enfantillage excitait le rire bruyant des jeunes filles arabes⁸.

On est ici, typiquement, dans le « discours orientaliste » critiqué par Edward Saïd, c'est-à-dire dans une représentation de l'ailleurs qui trahit un fort sentiment de supériorité fondé sur une conception eurocentrique des rapports entre l'Orient et l'Occident⁹. Il est d'ailleurs significatif que cette fête soit comparée à des « tours d'enfantillage » : témoin tout à la fois attentif et plein de condescendance face à ce peuple-enfant, M^{me} de Lamartine ne voit, ou plutôt n'*entend* dans l'étrangeté de cette cérémonie qu'une forme de régression civilisationnelle. Il est probable qu'une des raisons (non dites) qui motivent cette attitude de rejet est la tenue de la fiancée, peu à peu dévêtue par les invitées, qui sont elles-mêmes « déshabillées par leurs esclaves¹⁰ ». Femme très pieuse, auteur d'une *Explication familière des principales vérités de la religion, à l'usage des jeunes enfants des villes et de la campagne* (1840), M^{me} de Lamartine est manifestement choquée par cette exhibition de corps féminins : le pittoresque vestimentaire a cédé la place à la nudité coupable. La mariée a beau être chrétienne, elle appartient à un rite qui apparaît comme profondément autre pour la plupart des voyageurs européens. On est ici dans un Orient « sauvage », à l'instar de la musique qui

⁷ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 153.

⁸ *Ibid.*, p. 154 ; je souligne.

⁹ Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. fr., Paris, Seuil 1980.

¹⁰ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 154.

accompagne cette cérémonie, et qui produit une sorte de chaos sonore.

Cette musique populaire n'exerce donc aucune séduction sur la narratrice, qui n'y entend guère qu'une forme d'*hybris* conduisant au débordement des sens. Mais qu'en pense Lamartine lui-même ? S'il ne commente pas directement ces pages, il donne, un peu plus loin, le récit d'une journée qu'il dit avoir passée dans la maison de son guide-interprète, et où il a assisté à la noce elle-même¹¹. Or on retrouve, dans ce récit, le même type de critique, au point que Lamartine semble reprendre à son propre compte le témoignage de son épouse, fût-ce en le reformulant de façon à le faire apparaître comme le sien propre :

Nous avons passé toute la journée à la noce de la jeune Syrienne-Grecque. La cérémonie a commencé par une longue procession de femmes grecques, arabes et syriennes, qui sont venues les unes à cheval, les autres à pied, par les sentiers d'aloès et de mûriers, assister la fiancée pendant cette fatigante journée. Depuis plusieurs jours et plusieurs nuits déjà, un certain nombre de ces femmes ne quitte pas la maison d'Habib, et ne cesse de faire entendre des cris, des chants, des gémissements aigus et prolongés, semblables à ceux des éclats de voix que les vendangeurs et les faneurs poussent sur les coteaux de notre France pendant les récoltes. Ces clameurs, ces plaintes, ces larmes et ces joies convenues, doivent empêcher la mariée de dormir plusieurs nuits avant la noce. Les vieillards et les jeunes gens de la famille de l'époux en font autant de leur côté et ne lui laissent prendre presque aucun repos depuis huit jours. Nous ne comprenons rien aux motifs de cet usage¹².

Il semble difficile de voir, dans cette page, « le rêve romantique du *totum simul*¹³ ». Malgré la comparaison avec les vendangeurs français (donc avec un univers de référence connu des lecteurs), cette scène met clairement l'accent sur le caractère à la fois singulier et désagréable des chants arabes. Loin d'une quelconque harmonie musicale, on est ici dans le triomphe de la disharmonie. Bien qu'il se donne à voir comme spatialement proche de son objet (« J'ai réussi à m'introduire par exception jusque dans le divan des femmes¹⁴ »), le narrateur trahit son propre éloignement intellectuel d'un rituel auquel il avoue lui-même ne rien comprendre. Contrairement au « céleste prélude » qu'entonne le soir la voix poétique du rossignol, écho des « gazouillements des flots » et des « frémissements des feuilles¹⁵ », les « cris et

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

¹² *Ibid.*

¹³ Nicolas Courtinat, *Philosophie, histoire et imaginaire dans le Voyage en Orient de Lamartine*, Paris, Champion, 2003, p. 175 ; en revanche, cette formule me paraît parfaitement appropriée pour le passage que je commenterai plus loin, celui des bruits de Constantinople.

¹⁴ Lamartine, *Voyage en Orient*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵ « Au Rossignol », *Harmonies poétiques et religieuses*, IV, vi, dans Lamartine, *Œuvres*

les « gémissements » des femmes assistant à la noce orientale sont une espèce de cauchemar sonore pour les mariés, véritable épreuve physique à l'opposé de la vision spiritualisante de l'amour qui est celle de Lamartine. D'habitude dépourvu de tout humour, ce dernier se livre ici à une espèce de caricature, puisque la « consommation » du mariage est non seulement longuement différée, mais qu'elle est rendue impossible par le traitement infligé au jeune marié, alors même que les anneaux ont déjà été échangés : « Les musiciens et les danseurs arrivèrent alors et continuèrent jusqu'au coucher du soleil leurs symphonies barbares, leurs cris aigus et leurs contorsions autour du jeune homme qui s'était endormi au pied de l'arbre et que ses amis réveillaient en vain à chaque instant¹⁶. » Langage inarticulé (c'est bien l'étymologie du mot *barbare*), la musique populaire orientale devient ici une sorte de torture auditive, véritable antithèse de la poésie lamartinienne elle-même.

II. La voix poétique d'Antar

Il en va tout autrement lorsque Lamartine, se trouvant près de Jérusalem, en novembre 1832, assiste à la récitation de vers d'Antar chantés par ses chameliers. Le poète arabe Antar, qui a sans doute vécu au VI^e siècle après Jésus-Christ (donc peu avant Mahomet), mais dont l'épopée, mise par écrit entre le VIII^e et le XII^e siècles, n'a été traduite en français qu'au début du XIX^e siècle, – Antar, donc, renvoie tout à la fois à la poésie préislamique (on lui attribue l'une des *muallaquat*, les poèmes « suspendus » de la Mecque) et à une *sirat*, une œuvre épique arabe ayant pour objet de célébrer le triomphe de l'islam.

Lamartine sait qu'en s'emparant d'Antar, qu'il va contribuer à faire entrer dans la littérature française, il peut s'appuyer sur quelques traductions et commentaires savants¹⁷, tout en profitant de l'intérêt nouveau d'un plus large public pour l'Orient¹⁸, – il compare d'ailleurs ces

poétiques complètes, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 455-456.

¹⁶ Lamartine, *Voyage en Orient*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷ N. Courtinat a passé en revue les différentes traductions françaises (souvent sous forme de publications dans la presse, autour de 1830) qui ont précédé les extraits donnés par Lamartine dans son *Voyage en Orient (Philosophie, histoire et imaginaire...)*, *op. cit.*, p. 230 et suiv.). Mais à la fin du XVIII^e siècle, les plus grands orientalistes européens (William Jones à Londres, Hammer-Purgstall à Vienne, Silvestre de Sacy à Paris) s'étaient déjà intéressés à cette figure de la littérature nomade. La première traduction intégrale, en anglais, est due à Terrick-Hamilton (*Antar, a Bedueen Romance*, 1816-1820) ; c'est à partir de celle-ci qu'Étienne-Jean Delécluze donne sa propre traduction d'*Antar, roman bédouin* (1819).

¹⁸ Rappelons la célèbre préface de Hugo aux *Orientales* (1829) : « [...] l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de péccoppation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son

« poésies nationales¹⁹ » du désert aux épopées d'Homère, de l'Arioste et du Tasse²⁰, tout en ajoutant que « la poésie est de tous les lieux, de tous les temps et de toutes les civilisations²¹ ». À l'évidence, le poète voyageur veut montrer qu'il a recueilli à la source cette épopée d'Antar que les Bédouins continuent de faire vivre. Sans pouvoir comprendre les vers qui célèbrent les exploits d'Antar pour conquérir sa cousine Abla, Lamartine décrit l'*effet* qu'ils produisent sur l'auditoire des palefreniers rassemblés sous un olivier :

[Ces] vers qui endorment ou exaltent l'imagination des Arabes autant que la fumée du tombach dans le narguilé, retentissaient en sons gutturaux dans le groupe animé de mes saïs ; et quand le poète avait touché plus juste ou plus fort la corde sensible de ces hommes sauvages mais impressionnables, on entendait un léger murmure de leurs lèvres ; ils joignaient leurs mains, les élevaient au-dessus de leurs oreilles, et inclinant la tête, ils s'écriaient : *Allah ! Allah ! Allah !*²²

Cette scène, qui semble évoquer en même temps celle de la prière musulmane (têtes s'inclinant toutes en même temps pour prononcer le nom de Dieu), traduit le caractère quasiment sacré de cette poésie orale, récitée par un conteur dont la voix est implicitement comparée à celle de l'imam. Ce moment de communion intervient d'ailleurs, dans le récit, à midi, à l'heure où le muezzin appelle les fidèles à la prière, avec une « voix vivante, animée, qui sait ce qu'elle dit et ce qu'elle chante, bien supérieure », écrit Lamartine en s'inspirant de Byron, à « la voix sans conscience de la cloche de nos cathédrales²³ ». Ici, comme il le fait souvent dans le *Voyage en Orient*, le narrateur envoie une pique à Chateaubriand, en l'occurrence à l'auteur du *Génie du Christianisme* : le renversement hiérarchique qu'il opère – supériorité à la fois esthétique et morale de l'islam – constitue l'un des aspects provocateurs et subversifs de ce texte qui fut d'ailleurs mis à l'Index par Rome en 1836²⁴. Mais Lamartine a aussi en tête l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le récit de voyage dont il ne cesse de vouloir se démarquer. En effet, Chateaubriand avait lui aussi assisté à une scène où ses chameliers, des Arabes de Bethléem, écoutaient leur cheikh réciter des « contes »,

insu » (*Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, éd. Franck Laurent, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2000, p. 52).

¹⁹ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 338.

²⁰ *Ibid.*, p. 341.

²¹ *Ibid.*, p. 339.

²² *Ibid.*, p. 338.

²³ *Ibid.*

²⁴ Sur l'évolution de la pensée religieuse de Lamartine à l'époque du *Voyage en Orient*, voir Henri Guillemin, *Le Jocelyn de Lamartine*, Paris, Boivin, 1936, p. 209 et suiv. Et, pour une mise en perspective, voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

lors d'une halte, en octobre 1810 :

Je voyais à la lueur du feu, ses gestes expressifs, sa barbe noire, ses dents blanches, les diverses formes qu'il donnait à son vêtement en continuant son récit. Ses compagnons l'écoutaient dans une attention profonde, tous penchés en avant, le visage sur la flamme tantôt poussant un cri d'admiration, tantôt répétant avec emphase les gestes du conteur ; quelques têtes de chevaux qui s'avançaient au-dessus de la troupe, et qui se dessinaient dans l'ombre, achevaient de donner à ce tableau le caractère le plus pittoresque, surtout lorsqu'on y joignait un coin du paysage de la mer Morte et des montagnes de Judée²⁵.

Chateaubriand est à l'évidence séduit par cette scène dans laquelle la création littéraire apparaît comme saisie sur le vif, plongeant ses racines dans une tradition séculaire bien que réinventée à chaque nouvelle récitation. Mais en même temps, il en donne une image réduite au *pittoresque*, un « tableau » dont il reste le spectateur distant, et dont la dimension sonore n'est présente que dans l'attitude des auditeurs, le cheikh lui-même n'étant perçu par le narrateur que de manière visuelle, en particulier à travers le contraste des couleurs (barbe noire *versus* dents blanches) du visage.

À l'inverse, lorsqu'il évoque les poèmes d'Antar, Lamartine se donne à voir lui-même comme un auditeur captif de la récitation poétique, dont il dit comprendre intuitivement le sens, grâce à son imagination de poète, précisément, laquelle lui permettrait de dépasser la barrière de la langue étrangère :

Combien d'autres fois encore n'ai-je pas vu des groupes de mes Arabes, accroupis le soir autour du feu de mon bivouac, tendre le cou, prêter l'oreille, diriger leurs regards de feu vers un de leurs compagnons qui leur récitait quelques passages de ces admirables poésies, tandis qu'un nuage de fumée s'élevant de leurs pipes formait au-dessus de leurs têtes l'atmosphère fantastique des songes, et que nos chevaux, la tête penchée sur eux, semblaient eux-mêmes attentifs à la voix monotone de leurs maîtres. Je m'asseyais non loin du cercle et j'écoutais aussi, bien que je ne compris pas ; mais je comprenais le son de la voix, le jeu des physionomies, les frémissements des auditeurs ; [...] : je n'ai jamais lu de poésie comparable à cette poésie que j'entendais dans la langue inintelligible pour moi de ces Arabes ; l'imagination dépassant toujours la réalité, je croyais comprendre la poésie primitive et patriarcale du désert ; je voyais le chameau, le cheval, la gazelle, je voyais l'oasis dressant ses têtes de palmiers d'un vert jaune au-dessus des dunes immenses de sable rouge, les combats des guerriers et les jeunes beautés arabes enlevées et reprises parmi la mêlée et reconnaissant leurs amants dans leurs libérateurs²⁶.

²⁵ Chateaubriand, *Itinéraire*, op. cit., p. 331-332.

²⁶ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 339.

Lamartine fait preuve d'une attention aiguë à ce que l'on appellerait aujourd'hui le signifiant ; et, si l'on poursuivait cette logique, on décélérerait presque un aspect pré-mallarméen dans cette poésie dont la beauté semble proportionnelle à son inintelligibilité. En réalité, la voix des Bédouins, pour le poète romantique, n'est pas séparable du signifié qu'elle véhicule²⁷. Elle contribue à rendre celui-ci compréhensible, mieux, elle *motive* le sens qu'il injecte dans cette scène. En passant de la modalisation « je *croyais* comprendre » à la certitude indicative (« je *voyais* le chameau... »), le narrateur du *Voyage en Orient* fait tomber toute une série de barrières, – entre l'illusion et la réalité, entre l'ici et l'ailleurs, entre le présent et le passé. Mais si la *voix poétique* des Arabes du désert permet de passer du rejet à l'acceptation de l'altérité orientale, il n'en reste pas moins que cette récitation est assez vite convertie en une scène de genre (l'oasis). C'est seulement à la fin de son parcours méditerranéen que le narrateur, installé pour plusieurs semaines dans la capitale ottomane, témoignera d'une véritable empathie, dans une description *sonore* qui va bien au-delà du traditionnel « tableau » orientaliste.

III. Les sonorités harmonieuses de Constantinople

Alors même que le souvenir de sa fille Julia, morte à Beyrouth, hante Lamartine (« Le cœur, qui n'est plus distrait par rien du dehors, se retrouve en face de ses sentiments mutilés, de ses pensées désespérées, de son avenir emporté !²⁸ »), le poète retrouve une forme de sérénité à l'écoute des « mille bruits du soir²⁹ » qui s'élèvent dans la capitale ottomane. La représentation de celle-ci est en tous points opposée à celle de Chateaubriand qui affirmait, lui, que « le silence est continuel » dans cette « capitale des peuples barbares³⁰ ». Pour le narrateur de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* , Constantinople est le centre ce que nombre de voyageurs appellent, à la suite de

²⁷ Cette question de la *voix* dépasse évidemment de loin le *Voyage en Orient* . Lamartine lui-même la fait remonter à son enfance, en particulier au souvenir des lectures de son père, dans la première préface qu'il rédige pour l'édition dite des Souscripteurs (1849) de ses *Méditations* : « Il lisait dans un grand et beau volume relié en peau et à tranche dorée (c'était un volume des œuvres de Voltaire) la tragédie de *Mérope* . Sa voix changeait d'accents avec le rôle. [...] Depuis cette lecture de *Mérope* , je cherchais toujours de préférence les ouvrages qui contenaient des vers, parmi les volumes oubliés sur la table de mon père ou sur le piano de ma mère, au salon. La *Henriade* , toute sèche et toute déclamatoire qu'elle fût, me ravissait. Ce n'était que l'amour du son, mais ce son était pour moi une musique » (Lamartine, *Méditations* , éd. Fernand Letessier, Paris, Garnier, 1968, p. 299-300).

²⁸ Lamartine, *Voyage en Orient* , *op. cit.* , p. 529.

²⁹ *Ibid.* , p. 533.

³⁰ Chateaubriand, *Itinéraire* , *op. cit.* , p. 257 et 256.

Montesquieu, le « despotisme oriental³¹ » : « Vous voyez autour de vous une foule muette qui semble vouloir passer sans être aperçue et qui a toujours l'air de se dérober aux regards du maître³². » La tyrannie supposée du sultan se traduit ainsi par une ville comme tétanisée. À l'inverse de ce corps urbain qui retient sa respiration et qui n'aurait pour seul souci que de se cacher pour échapper à la terreur exercée par le pouvoir, la capitale ottomane, dans le *Voyage en Orient*, est une cité à la fois populeuse et sereine, vivante et harmonieuse. À la noirceur chateaubriandienne de l'Orient despotique³³, Lamartine substitue une méditation apaisée. Sous un « clair de lune splendide », le poète se donne à voir « assis seul sous les cyprès de l'échelle des Morts », c'est-à-dire au bord du Bosphore, près d'un débarcadère qui jouxte l'un des grands cimetières de la ville. La mort, ici, est mêlée tout naturellement à la vie. Elle ouvre non pas sur le constat d'un fatalisme horrifié, comme chez Chateaubriand (« Ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman conduit et qu'un janissaire égorge³⁴ »), mais au contraire sur une expérience quasi-mystique de l'abandon de soi, sur une sorte de fusion heureuse du voyageur au sein du bruissement des êtres et des choses :

Tous ces bruits, affaiblis déjà par l'heure avancée : chants de matelots sur les navires, coups de rames des caïques dans les eaux, sons des instruments sauvages des Bulgares, tambours des casernes et des arsenaux, voix de femmes qui chantent pour endormir leurs enfants à leurs fenêtres grillées, longs murmures des rues populeuses et des bazars de Galata ; de temps en temps le cri des muezzins du haut des minarets, ou un coup de canon, signal de la retraite, qui partait de la flotte mouillée à l'entrée du Bosphore et venait, répercuté par les mosquées sonores et par les collines, s'engouffrer dans la bassin de la Corne-d'Or, et retentir sous les saules paisibles des Eaux-Douces d'Europe, tous ces bruits, dis-je, se fondaient par instants dans un seul bourdonnement sourd et indécis, et formaient comme une harmonieuse musique où les bruits humains, la respiration étouffée d'une grande ville qui s'endort, se mêlaient, sans qu'on pût les distinguer, avec les bruits de la nature, le retentissement lointain des vagues et les bouffées du vent qui courbaient les cimes aiguës des cyprès. C'est une de ces impressions les plus infinies et les plus pesantes qu'une âme poétique puisse supporter. Tout s'y mêle, l'homme et Dieu, la nature et la société, l'agitation intérieure et le repos mélancolique de la pensée. On ne sait si on participe davantage de ce grand mouvement d'êtres animés qui jouissent ou qui souffrent dans ce tumulte de voix qui s'élèvent, ou de cette paix nocturne des éléments qui

³¹ Voir Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, Paris, Seuil, 1979.

³² Chateaubriand, *Itinéraire*, op. cit., p. 257.

³³ « Au milieu des prisons et des bagnes s'élève un sérail, Capitole de la servitude » (*ibid.*, p. 258).

³⁴ *Ibid.*, p. 257.

murmurent aussi et enlèvent l'âme au-dessus des villes et des empires dans la sympathie de la nature et de Dieu³⁵.

Il est remarquable que le « cri des muezzins » n'ait, dans ce contexte, rien d'agressif. Lamartine intègre cette voix dans un ensemble sonore qui fait de ces pages une sorte de complément en prose des *Harmonies poétiques et religieuses*³⁶. Alors que la voix de l'islam, dans la poésie d'Antar, était au service du *récit* épique (« je comprenais le son de la voix [...], je voyais [...] les jeunes beautés arabes enlevées et reprises parmi la mêlée...³⁷ »), elle prend ici une dimension presque intransitive, en tout cas non destinée à faire l'objet d'un véritable contenu narratif. C'est peut-être la raison pour laquelle la voix du muezzin devient « cri », c'est-à-dire parole inarticulée³⁸ ; ce qui n'empêche pas que cette voix, associée à d'autres « bruits » de Constantinople, finit par produire un sens global, celui du sentiment de l'harmonie entre le Créateur et sa création, – mais, précisément, on entre là dans le registre du diffus, de l'indéterminé, de l'insondable, celui-là même auquel le poète romantique prétend accéder sans pour autant vouloir « traduire » cet état de grâce autrement qu'en termes d'« impressions ».

Cette « harmonieuse musique », qui repose sur l'idée d'un *métissage* sonore³⁹, fait de cette étape turque du voyage lamartinien le point culminant d'une sorte d'*initiation auditive* à travers laquelle les contraires ne semblent plus s'opposer, mais au contraire coexister pacifiquement dans une cité située en effet entre l'Orient et l'Occident. On retrouve donc, dans cette belle évocation des « bruits » de Constantinople, l'islam (l'appel du muezzin) et le christianisme (les instruments bulgares), le bercement maternel (les femmes chantant pour endormir leurs enfants) et la virilité guerrière (les coups de canon

³⁵ Lamartine *Voyage en Orient*, op. cit., p. 533-534.

³⁶ Aurélie Loiseleur parle à juste titre, à propos des paysages libanais du *Voyage en Orient*, de « nouvelles harmonies qui ne disent pas leur nom » (*L'Harmonie selon Lamartine*, Paris, Champion, 2005, p. 483). Denise Brahimi a fait remarquer depuis longtemps l'importance des paysages libanais, que Lamartine a fait entrer en littérature (*Arabes des Lumières et Bédouins romantiques*, Paris, Le Sycomore 1982, p. 92 et suiv.). On a en revanche moins souvent commenté la nouveauté des pages du *Voyage en Orient* consacrées au paysage urbain de Constantinople.

³⁷ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 339.

³⁸ Ce qu'elle n'est pas, bien entendu. Mais Lamartine, comme l'immense majorité des voyageurs français en Orient au XIX^e siècle, ne sait ni l'arabe, ni le turc. En revanche, il est l'un des premiers à s'attacher à la voix du muezzin sans préjugé islamophobe.

³⁹ Un « métissage » qui ne serait ni mélange anarchique ni dissolution des parties dans le tout, mais coexistence d'éléments divers reconnaissables comme tels au sein d'un même ensemble. Lamartine tend cependant à atténuer les tensions que les anthropologues actuels soulignent au contraire dans la notion de métissage. Voir la mise au point d'Alain Montandon dans sa Préface aux actes du colloque *Métissages littéraires*, sous la dir. d'Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 9.

marquant le départ de la flotte russe), mais aussi la nature et la ville, l'individu et la communauté, l'homme et Dieu, – tout, ici, entre en résonance et en *sympathie*, dans un grand mouvement spontané de convergence universelle.

La prose lamartinienne se fait ici, littéralement, poésie, puisqu'elle mime le bruitage dont elle essaie de rendre compte. On observe en effet dans ce passage de nombreuses assonances et allitérations : coups... caïques... ; sons... instruments... sauvages ; femmes... enfans... fenêtres ; murmures... rues... populeuses, etc. Par ailleurs, la première partie de cette description sonore est constituée d'une seule phrase, qui oblige le lecteur à reprendre sa respiration à plusieurs reprises, comme s'il fallait ainsi reproduire la respiration de cette ville qui s'apprête à entrer dans la nuit. Le paysage sonore de Constantinople est bien une sorte de *nocturne*, comme une allusion au genre musical que Chopin, au même moment, crée en France. C'est en tout cas l'une des pages les plus étonnantes du *Voyage en Orient*, où le narrateur apparaît tout à la fois comme un personnage de son propre récit, voyageur à l'écoute du monde extérieur, et comme un poète cherchant à traduire stylistiquement l'harmonie des sonorités urbaines.

Lamartine n'est bien sûr pas le seul écrivain à avoir conféré une place importante à la dimension auditive dans son récit de voyage en Orient : pensons à Nerval, qui fait des conteurs de Constantinople le point de départ de l'« Histoire de la reine du matin... », le récit fictionnel qu'il fait figurer dans la dernière partie de son *Voyage en Orient* (1851), ou encore à Gautier qui, dans *Constantinople* (1853), se montre extrêmement sensible à la musique des Tsiganes qu'il entend dans la capitale ottomane. Mais le *Voyage en Orient* de Lamartine est sans doute l'un des premiers textes orientalistes à avoir fait de l'*ouïe* du voyageur un enjeu déterminant pour sa propre signification. Car au-delà de l'objectif annoncé dès les premières pages (retrouver en Palestine les scènes de la Bible dans laquelle la mère du narrateur apprenait à lire à son enfant⁴⁰), le périple lamartinien est bien une forme de rencontre de l'altérité humaine, – une rencontre qui ne passe pas seulement par la vue, sens « abstrait » qui implique le plus souvent une *distance* entre le sujet et son objet. Constantinople apparaît ainsi comme le point d'orgue d'un itinéraire oriental où le voyageur aura passé d'une position d'extériorité radicale face à la musique arabe à une intériorisation des sonorités constantinopolitaines, en passant par la fascination éprouvée par le poète pour la récitation de l'épopée d'Antar dans le désert. La pérégrination de Lamartine, de ce point de vue, a quelque chose d'une *initiation* par l'oreille. Initiation à l'Orient, et spécialement à la poésie

⁴⁰ Lamartine, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 47.

préislamique, à laquelle Lamartine continuera d'ailleurs de s'intéresser⁴¹, mais aussi, plus largement, initiation au monde dans toute sa diversité. Malgré la perte de sa fille Julia (ou peut-être à cause d'elle, comme pour compenser le traumatisme de cette mort bouleversante), le narrateur du *Voyage en Orient* fait de Constantinople, ville frontière, un moment de réconciliation avec Dieu. En évoquant l'« harmonieuse musique » que constitue le mélange de tous les bruits de la capitale ottomane, l'auteur des *Harmonies* insiste du même coup sur ce qui constitue le cœur même de son activité poétique – la musique, que le récit de son voyage en Orient contribue à faire entendre.

Sarga MOUSSA (CNRS, UMR LIRE)

⁴¹ Il consacrera une biographie à Antar dans *Le Civilisateur* (1854), sous le titre d'*Antar ou la civilisation pastorale*.